



ISSN 1774-7988

ISSN en ligne : 2261-3455

# La marionnette et le mannequin à la lisière de la mort : Kantor, Ghelderode, Maeterlinck

**Karolina Czerska**

Université Jagellonne, Pologne

k.czerska@uj.edu.pl

ORCID ID: 0000-0002-1550-1065

Reçu le 30-09-2019 / Évalué le 29-11-2019 / Accepté le 01-12-2019

## Résumé

L'article pose la question des affinités entre les théâtres de Tadeusz Kantor, Michel de Ghelderode et Maurice Maeterlinck, notamment en ce qui concerne la représentation de la mort dans leurs œuvres scéniques et dramatiques. En analysant les scènes choisies du spectacle *Wielopole-Wielopole*, de deux drames ghelderodiens, *Sortie de l'acteur* et *École des bouffons* ainsi que du « premier théâtre » de Maeterlinck, l'on montre comment le mannequin et le personnage marionnettique, avec toute leur matérialité, sont utilisés pour créer des images du passage constant entre la mort et la vie.

**Mots-clés :** Tadeusz Kantor, Michel de Ghelderode, Maurice Maeterlinck, le mannequin, la mort dans le théâtre

**Marionetka i manekin - zetknięcie ze śmiercią. Kantor, Ghelderode, Maeterlinck**

## Streszczenie

Tematem artykułu są związki między teatrem Tadeusza Kantora, teatrem Michela de Ghelderode'a i teatrem Maurice'a Maeterlincka, szczególnie w sposobie przedstawiania śmierci w ich dziełach scenicznych i dramatycznych. Analiza wybranych scen ze spektaklu *Wielopole, Wielopole*, z dwóch dramatów Ghelderode'a *Wyjście aktora* [*Sortie de l'acteur*] i *Szkoła błaznów* [*Ecole des bouffons*] i z „pierwszego teatru” Maeterlincka ukazuje w jaki sposób manekin i postaci o charakterze marionety, wraz z całą swoją materialnością, są używane do stworzenia obrazów nieustannego przekraczania granicy między śmiercią a życiem.

**Słowa kluczowe:** Tadeusz Kantor, Michel de Ghelderode, Maurice Maeterlinck, manekin, śmierć w teatrze

## Marionnette and mannequin on the verge of death

### Abstract

The purpose of the article is to show the affinities between Tadeusz Kantor, Michel de Ghelderode and Maurice Maeterlinck's stage and dramatic works, mainly in their representation of death. The author focuses on the analysis of scenes chosen from the performance Wielopole-Wielopole by Kantor, plays *Sortie de l'acteur* and *Ecole des bouffons* by Ghelderode, as well as Maeterlinck's „first theatre”. Czerska refers the way in which the mannequin and the marionnette character, with all their materiality, are being used. It makes the verge between life and death in the above mentioned dramas constantly being crossed.

**Keywords:** Tadeusz Kantor, Michel de Ghelderode, Maurice Maeterlinck, mannequin, death in the theatre

Dans la présente esquisse, je voudrais analyser quelques images et scènes choisies du théâtre de l'artiste polonais Tadeusz Kantor, ainsi que des drames de deux auteurs belges, Michel de Ghelderode et Maurice Maeterlinck, pour démontrer les outils dont ces auteurs se sont servis afin de faire ressentir au spectateur ou au lecteur soit l'approche de la mort et de la violence soit leur présence constante dans la vie. L'acte de mourir mis en scène et mis en récit sera également un élément important dans cette étude. L'œuvre théâtrale de Kantor se situera au centre de l'analyse, ensuite j'évoquerai les drames de Ghelderode que Kantor connaissait et qui auraient pu l'inspirer, pour, finalement, me servir des images des drames de Maeterlinck qui vont compléter l'analyse. Il faut bien noter qu'un tel choix ne correspond qu'à un fragment d'une étude approfondie possible sur cette thématique. Ainsi, le présent article n'a aucune prétention à une conclusion définitive.

Afin de situer Kantor, Ghelderode et Maeterlinck dans le réseau des relations et dépendances directes et indirectes, il vaut bien noter quelques faits qui mettent en lumière leurs filiations. Quant à Ghelderode, il a cité Maeterlinck parmi ses inspirations les plus importantes - pour n'évoquer que le contexte de son théâtre des marionnettes. Pierre Piret situe Ghelderode dans la lignée de la postérité dramaturgique maeterlinckienne, ce qu'il démontre, entre autres, au niveau du langage (Piret, 2002). En ce qui concerne Kantor, il a deux fois mis en scène *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck, en 1937 ou 1938 et en 1987, mais l'influence du grand Belge sur l'œuvre kantorienne ne se limite pas à cette double expérience, le premier théâtre maeterlinckien étant pour Kantor une source d'inspiration importante qui a fécondé son théâtre (Czerska, 2019b). Le lien entre Kantor et Ghelderode n'a jamais constitué le sujet d'une analyse exhaustive<sup>1</sup>. Le fait est connu grâce à Roland Beyen (Beyen, 1987 : XXIX) : en 1957, Kantor s'est adressé à Ghelderode

pour lui demander son accord pour la traduction de son drame *Sortie de l'acteur* en polonais ainsi que pour la réalisation scénique de la pièce par Kantor et son théâtre Cricot 2. Malgré l'acceptation du dramaturge, le projet n'a jamais abouti. En fait, en préparant le répertoire théâtral potentiel Kantor a également pris en considération une autre pièce de Ghelderode, *L'École des bouffons*. Finalement, les œuvres de Ghelderode ne sont jamais entrées dans le répertoire du Cricot 2 et c'est un dramaturge polonais, Stanisław Ignacy Witkiewicz, qui, pendant de longues années, est devenu l'auteur-fétiche de Kantor. Pourtant, l'on retrouve des échos importants de la création ghelderodienne dans l'univers théâtral de l'auteur de la célèbre *Classe Morte*.

Pour retracer les affinités entre les œuvres des trois auteurs en question, il sera indispensable de se concentrer sur quelques aspects qui, même si développés par eux dans des sens différents, confirment un lien entre les trois imaginations artistiques. Notamment, ce rapprochement concerne la matérialité par le biais de laquelle est transmise la cruauté (qui s'inscrit partiellement dans le concept de théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, en en retraçant quelques anticipations et prolongements)<sup>2</sup> associée à la souffrance physique des protagonistes. La figure marionnettique et la figure du mannequin y joueront un rôle primordial. Ainsi, on verra quelle forme concrètement ces aspects prennent dans la création scénique et dramatique de Kantor, Ghelderode et Maeterlinck.

Deux scènes du spectacle de Tadeusz Kantor *Wielopole-Wielopole* me serviront de point de repère. Il s'agit de la première réalisation du Cricot 2 dans laquelle Kantor a renoncé au texte de Witkiewicz en tant que base dramaturgique pour puiser dans la matière de sa propre biographie et la retravailler. Ainsi, dans *Wielopole-Wielopole*, l'on retrouve des références aux membres de la famille de Kantor : ses parents, sa grand-mère et le frère de celle-ci, ses oncles et ses tantes, et encore son cousin. Il est à noter que Kantor ne transpose pas directement sur scène, d'une façon réaliste, des éléments de la vie de sa famille. D'ailleurs, il écrit dans la partition du spectacle<sup>3</sup> qu'il ne s'agit pas des membres de sa famille, mais des types suspects, des personnages « pris en location ».

*Il s'agit d'individus louches, de créatures médiocres et équivoques qui attendent qu'on les « loue » comme des domestiques, « à l'heure ». Défraîchis, sales, mal vêtus, malingres, dégénérés, ils jouent vraiment mal le rôle de personnes qui nous sont, souvent, proches et chères. [...] Ma mère évidemment est jouée par une fille des rues [...]. Du prêtre mieux vaut ne pas parler.* (Kantor, 1995 : 264)

De plus, il transforme les éléments de leur vie en des tableaux caricaturés soit étendus soit concentrés au niveau de la temporalité. Dans ce spectacle se

juxtaposent des images venant de la biographie du metteur en scène avec celles représentant deux guerres mondiales ; s'esquisse ainsi le désir de retourner à un monde qui n'est plus là<sup>4</sup>. L'un des pivots de l'action scénique repose sur une suite de scènes venant du souvenir de l'enfance de Kantor. Quand il avait six ans, il a été témoin de la mort du frère de sa grand-mère, le prêtre Józef Radoniewicz, qui était alors curé à Wielopole Skrzyńskie. Le personnage dans le spectacle qui se réfère à la personne réellement existante est appelé l'Oncle Józef, Prêtre et, à plusieurs reprises, il est accompagné ou remplacé par son propre mannequin, son double. La première de *Wielopole-Wielopole* a eu lieu en 1980 et, évidemment, la technologie de l'époque n'avait rien à voir avec les possibilités technologiques actuelles dont le théâtre contemporain profite, pour n'évoquer que les androïdes présents dans le théâtre japonais. Néanmoins, Kantor a conçu les mannequins pour son spectacle avec un grand soin, les moulages des visages ont été pris des visages de vrais comédiens. C'était entre autres le cas du mannequin du Prêtre. La présence de celui-ci semble la plus pertinente dans la scène que l'on pourrait nommer la scène de la mort du Prêtre. Mais, est-ce qu'il meurt, finalement ? Il est plutôt en train de mourir et ce processus semble ne jamais finir. Le Prêtre est en même temps mort et mourant et cette juxtaposition inquiétante se dévoile par une série d'images qui se répètent obsessionnellement.

Kantor introduit dans le spectacle un « bio-objet<sup>5</sup> » pour lequel un lit sert de base. Le spectateur réalise vite qu'il est question du lit de mort. La singularité de ce « meuble » repose sur le fait qu'il est manœuvrable, que l'on peut le tourner et retourner comme si c'était un tournebroche. À un moment donné, d'un côté du lit (construit d'une simple planche) est accroché le mannequin et de l'autre, l'on a lié le comédien vivant qui joue le rôle du Prêtre. Les membres de la famille se réunissent tout autour pour y attendre le décès de leur proche et pour pouvoir effectuer un rite convenable. Le personnage appelé La Veuve du photographe local, qui incarne en même temps un photographe et la mort, tourne le lit à l'aide d'une manivelle. Une grande confusion en résulte, car la famille, persuadée qu'il est bien temps de prier pour le défunt, se rend soudainement compte que le Prêtre vit encore. Il s'agit des moments où le vrai comédien se trouve en haut du lit. Quand le mannequin est visible, la famille croit le Prêtre mort. Ainsi, le mannequin incarne la mort ou le manque de vie. Le caractère de cette scène s'avère très complexe. Le ton sérieux et la gravité propres à la mort sont décomposés par le comique de la situation ; l'image de façade de la famille qui se sent obligée de réagir d'une manière bien convenable provoque un rire de la part du public. Ce procédé artistique peut s'inscrire dans la mise en marche scénique d'une allégorie dans le sens proposée par Mieczysław Porębski, historien d'art et ami de Kantor qui dans la conversation avec celui-ci a expliqué :

*Porębski : Je pense ici à « L'Atelier du peintre » de Courbet et à ce qu'il a appelé « allégorie-réelle », qui consiste à saisir la réalité la plus pauvre, la plus ordinaire en l'installant dans une situation allégorique, opposée, ou tout au moins ambiguë par rapport à la réalité « tout court ».*

*Kantor : Obéissant à d'autres lois.*

*Porębski : Par exemple, lorsque Courbet peint les funérailles de son propre grand-père, il peint en même temps - paraît-il - son grand-père lui-même se tenant à l'écart en train d'observer si la cérémonie se déroule comme il faut. Si c'était vrai, ce serait vraiment drôle, cet esprit taquin, cette distance, vis-à-vis de lui-même en tant qu'auteur d'un « tableau historique ». (Kantor, 2015 : 137).*

Il paraît qu'en se servant d'un mannequin, Kantor aboutit à la construction d'une *allégorie-réelle*, dans laquelle s'entremêlent des tonalités et des images mises en marche par la matière animée (vrai comédien) et inanimée (mannequin et « bio-objet »), mais mise en mouvement.

Durant les représentations, Kantor a été présent sur scène pour accompagner ses comédiens et pour leur donner des signes en fonction du déroulement du spectacle. Il arrive des moments où les regards de Kantor et du comédien/personnage du Prêtre se croisent ; ce contact peut être considéré dans les deux perspectives : la complicité du metteur en scène avec l'acteur ou bien avec le personnage scénique qu'il a créé. Ce procédé aboutit au démontage du réalisme et du *décorum* qui lui est propre. En même temps, des moments évoqués peuvent provoquer une émotion profonde du spectateur par les références au lien fort du Kantor-enfant avec le prêtre Radoniewicz.

Une autre *allégorie-réelle* est bâtie dans une scène assez courte intitulée dans la partition du spectacle « Helka - Mannequin ». En effet, c'est une image non explicite d'un viol perpétré sur le personnage qui fait référence à la mère de Tadeusz Kantor, Helena (Helka, la mère dans le spectacle). Il faut souligner que la scène ne reflète point des événements réels, mais a été entièrement inventée par l'artiste. Avant ce passage, la comédienne est remplacée par son mannequin-sosie de manière à ce que le public ne l'aperçoive pas immédiatement, la substitution étant cachée par un groupe de soldats qui fourmillent sur le devant de la scène. Ensuite, arrivent des actions brutales des militaires qui jettent le mannequin en l'air ; à chaque fois ils l'attrapent dans un voile blanc, sale et étendu. La dernière fois, ils laissent le mannequin tomber sur le sol et, en sortant, l'un des soldats écarte les jambes du mannequin avec sa baïonnette. De nouveau, la vie (incarnée par les soldats) et la mort (incarnée par le mannequin) se heurtent par l'interaction des comédiens vivants avec la figure artificielle représentant un être humain. La question se pose :

d'où viennent la perversité et la violence de cette scène qui, au premier regard, peut être comprise comme un simple jeu des soldats avec un mannequin ? Or, le corps artificiel non seulement n'a pas la capacité de se défendre, mais, en plus, est inerte. Quand il est jeté en l'air, ses mains, ses jambes et sa tête perdent toute leur stabilité. Cette scène prend certainement de l'ampleur et de la force parce que l'acte même n'est pas directement montré, le public est obligé d'y chercher du sens. Lors des répétitions de *Wielopole-Wielopole* Kantor et sa troupe sont retournés de nombreuses fois à la scène du viol. Pour Kantor, il était important de mettre en marche l'énergie de l'acte, pas forcément par des images naturalistes.

Dans deux pièces de théâtre de Ghelderode connues par Kantor, évoquées déjà dans le présent article, viennent les scènes et les motifs qui semblent avoir des affinités avec les fragments de *Wielopole-Wielopole*<sup>6</sup>. Ils concernent tous la mort : le pressentiment de sa proche arrivée, la mise en scène du déroulement de la mort des personnages (le théâtre dans le théâtre) ou l'utilisation des attributs associés à la mort, au défunt et aux funérailles.

Le fil conducteur de la pièce *Sortie de l'acteur* évolue à travers les images de la mort dans ses différentes étapes. Le premier acte (*Froid derrière le rideau*), où l'action se déroule dans un théâtre, concerne le penchant d'un jeune comédien, Renatus, pour la mort et ses tentatives de la fuir. L'acte suivant (*L'illusion reste à l'affiche*) se passe dans la chambre de Renatus qui se trouve dans son lit de mort et se termine par le décès brusque de celui-ci. Dans l'acte final (*La comédie crépusculaire*) les obsèques ainsi que la vie posthume de Renatus sont évoquées. Pour le sujet de cette étude, il serait intéressant de se concentrer sur une scène de l'acte initial dans laquelle apparaît un mannequin. Ce n'est qu'un court fragment de la pièce, mais le concept qui y est présenté est pertinent (notamment dans le contexte des idées théâtrales de Kantor). À un moment donné, Renatus se retrouve seul sur la scène du théâtre, d'autres comédiens et l'auteur de la pièce en cours de préparation viennent de partir. Renatus a raté la répétition car, fasciné par l'ambiance qui règne à l'église pendant la célébration d'un enterrement, il a oublié ses autres tâches et son travail au théâtre. Il lui semble que la mort le guette :

*On n'y est jamais seul, on ne sait qui s'y cache !... Il y a par exemple la Mort, qui occupe tant de place au théâtre, et sans qui les pièces ne finiraient plus !... Moi, je la dépiste, avec un flair... Je la flaire partout où elle se trouve. Elle se trouvait à l'église, tout à l'heure, m'épiait derrière un pilier. Elle m'a suivi. Il y a quelques minutes, me croyant assoupi, elle m'épiait, blottie dans le trou du souffleur... Allez ! Elle s'imagine qu'elle va me surprendre dans ce fauteuil ? (239).*

Pour cette raison, il décide de recourir à un objet théâtral avec l'objectif de tromper la mort. Dans la pièce en préparation, son personnage allait mourir par décapitation et ainsi, l'on avait préparé un mannequin de toile et rempli de son qui allait remplacer Renatus et « jouer » dans la scène de la mort.

*([...] il [Renatus] farfouille dans le monceau d'accessoires et en retire un sac oblong, qu'il traîne le long de la rampe jusqu'à son fauteuil. Essoufflé, il se redresse, satisfait.) [...] (Il délivre le corps qui se trouve dans le sac, sorte de mannequin en costume ancien, et qui a exactement la taille et le visage de Renatus. Celui-ci maintient debout sa réplique et lui parle.) [...] (Il assied le mannequin dans le fauteuil et le recouvre du rideau qu'il arrache de son propre corps, laissant à découvert le visage. Dans l'équivoque éclairage, le mannequin paraît bien être Renatus en sommeil [...]). (239)*

La hantise de la mort se reflète dans une théâtralisation ; Renatus voulant prendre la mort au piège puise directement dans ce que les accessoires théâtraux lui offrent. Le lecteur de la pièce devient voyeur de la mise en marche des tromperies : alors que Renatus est persuadé d'entendre les bruits qui annoncent l'arrivée de la mort « en personne », c'est Fagot, un collègue, qui s'approche et qui croit, à son tour, parler au vrai Renatus alors qu'en réalité il s'adresse au mannequin. La voix de Renatus caché parmi les accessoires et couvert du sac lui répond et ainsi, un dialogue se poursuit. Tout ce réseau déterminé par des points d'intersection de la mort, de la vie et du théâtre miroite de façon que le lecteur puisse également être pris au piège, car les frontières bien distinctes entre ces trois domaines sont brouillées. Cet effet est encore renforcé par le statut énigmatique de Fagot qui se caractérise par plusieurs fonctions : au théâtre il est souffleur, pour devenir sacristain à l'église (celui qui souffle les bougies). Il peut aussi devenir un pierrot, un médecin ou un serveur au bar, en restant toujours un personnage qui semble bien connaître les secrets de la vie et de la mort, même si ce savoir n'est que suggéré et n'est jamais directement démontré.

La convention du théâtre dans le théâtre est également employée dans *L'École des bouffons* où, pareillement, elle concerne la mort. Cette fois-ci, il est question d'un spectacle cruel intitulé *Une nuit d'Escorial*, préparé par un groupe de bouffons pour le présenter à leur maître détesté, le chevalier Folia. La cruauté repose sur le fait que l'histoire constitue une transposition de la vraie vie de la fille de Folia, Vénéranda, et surtout de sa mort. Des événements horribles sont devenus sa part : elle a épousé un bouffon en espérant réveiller la jalousie de l'Infant d'Espagne, Felipe, dont elle était amoureuse. L'effet attendu n'a pas été obtenu et, finalement, le bouffon lui-même, fou de jalousie, a tué sa jeune épouse. La mise en scène préparée par les bouffons dans la pièce de Ghelderode a pour but de

faire souffrir leur vieux maître. Ils ne peuvent pas se retenir et « se mettent à huer. Ils applaudissent grotesquement les deux acteurs et insultent la douleur du vieux bouffon [Folial]. » (327). C'est alors Folial qui, souffrant, reprend le jeu et le mène à sa guise en devenant maître de la situation. Il lit une lettre de Felipe qui décrit des détails spectaculaires de la disparition du couple, car le mari de Vénérande a péri aussi :

*[...] je m'en fus saluer la dépouille de votre fille, la belle Vénérande, à qui la mort laissa un visage d'innocence, douloureusement souriant ; visage que j'ai fait mouler [...] je l'ai [le bouffon jeune-marié] livré au bourreau qui l'étrangla lentement, pendant qu'on mettait la belle défunte dans un cercueil d'ébène - et cela dans la chambre nuptiale... J'étais présent. Il mourut très mal [...] en faisant une épouvantable gueule, si réussie que, considérant qu'il donnait là sa plus magistrale grimace, je la fis aussi empreindre dans le plâtre, sitôt qu'il fut crevé. (328-329).*

À la fin de ces mots, Folial sort deux véritables masques mortuaires et les colle sur les visages des bouffons-comédiens. De cette façon, la mort, la vie et le théâtre se fondent. La performance continue, cette fois-ci mise en scène par Folial qui fait entrer deux bouffons dans un catafalque duquel ils ne peuvent pas s'enfuir malgré leurs efforts. Dans la dernière scène, dans laquelle Folial dévoile que le secret de tout art est la cruauté, il continue à flageller de son fouet le catafalque avec deux bouffons à l'intérieur qui n'arrêtent pas de hurler et, finalement, il reste seul pour s'auto-flageller, « comme un automate, tragiquement » (332).

Même si dans cette pièce on ne retrouve pas les figures des mannequins, quelques références aux humanoïdes artificiels y sont présentes. Le bouffon qui joue le rôle de Vénérande, porte une « robe [qui] forme une gaine rigide qui lui donne le style morbide d'un mannequin, de quelque somptueuse momie. [...] Son masque a le teint de la cire. » (320). De plus, il est question des « parodies de l'homme » et des « falsificats de l'homme » dans la scène d'ouverture où surgit une procession grotesque des bouffons dont la plupart sont difformes. Comme l'introduction au spectacle les bouffons présentent une sorte de ballet et Folial qui en est spectateur

*se lève, et, inconsciemment, esquisse les mouvements de la danse. [...] l'acteur qu'il fut le domine et le fait improviser des figures singulières de poupée chavirante ; c'est un lent et solitaire ballet, projetant une foule d'ombres ; c'est une évolution macabre et noble [...]. La musique s'achève moribonde, enfin, et le danseur reste comme suspendu à des fils. (313-314).*

Le mannequin et ses parentés dans la littérature et dans le théâtre peuvent paraître l'accomplissement d'un rêve de la vie artificielle dans toute sa perfection,



conférant une grâce supérieure aux mouvements de l'homme (comme dans le traité *Sur le théâtre de marionnettes* de Heinrich von Kleist) ou servant de modèle au jeu d'acteur (la proposition du *Théâtre d'andrioides* de Maeterlinck). Dans les scènes analysées, certes, la question concernant le jeu même se réalise avec la participation des mannequins qui remplacent ou accompagnent les personnages. Il faut bien noter que les comédiens qui ont joué l'Oncle Józef et Helka dans *Wielopole-Wielopole* avaient des visages couverts de fard pâle qui donnait l'effet de visages de cire, ce que l'on pourrait appeler un « masquillage », la combinaison d'un maquillage et d'un masque, qui devenait un actant et qui entraînait en interaction avec les visages immobiles des mannequins. Quant à Renatus, sa première apparition dans la pièce est décrite par ces mots : « Nul n'a vu l'entrée, ou plutôt l'apparition de ce jeune et maigre acteur, famélique, au visage osseux et blême » (229). À cette série se combinent les masques mortuaires de *L'École des bouffons* dont la provenance remplit d'effroi. Grâce à ces exemples, l'on observe comment la matérialité permet de témoigner de la sphère invisible qui s'accorde à la mort.

La machinerie de la mort, en outre, structure le « premier théâtre » de Maeterlinck, c'est-à-dire ses drames symbolistes. Il n'y est pas question des mannequins, mais (ce qui a été le sujet de nombreuses études) les protagonistes de ces pièces agissent comme s'ils étaient des êtres marionnettiques. D'ailleurs, trois drames, *Intérieur*, *Alladine et Palomides* et *La Mort de Tintagiles*, forment un cycle de « petits drames pour marionnettes », une appellation attribuée par l'auteur même. Souvent, les personnages sont dépourvus de psychologie et mènent leur existence dans un monde somnambulique. Pourtant, dans cet univers surgissent des images liées à la souffrance physique bien concrète. C'est le cas de la scène d'assassinat de la princesse Maleine, la protagoniste éponyme du premier drame de Maeterlinck. Dès le début de la pièce, la princesse a été présentée comme un fantoche sans force portant les germes du trépas, ses longs cils blancs, son visage verdâtre, pareille à une noyée, presque un cadavre animé. Ce n'est qu'au moment où sa fin est proche que Maleine devient, enfin, un être en chair et en os :

*Elle [Anne] lui [à Maleine] passe un lacet autour du cou. [...] Maleine, suivant Anne sur les genoux : Attendez ! Attendez un peu ! Anne ! Madame ! roi ! roi ! roi ! Hjalmar ! - Pas aujourd'hui ! - Non ! non ! pas maintenant !...*

*Anne : Vous allez me suivre autour du monde à genoux ?*

*Elle tire sur le lacet.*

*Maleine, tombant au milieu de la chambre : Maman ! Oh ! Oh ! Oh ! (190-191).*

Maleine tuée, son corps redevient un « objet » inerte. Dans le théâtre maeterlinckien (ainsi que dans le théâtre de Kantor) la scène où le corps d'une jeune fille morte se trouve au cœur de l'image est souvent évoquée. Tel est le cas de Maleine.

Un fantasme semblable qui se réfère à une jeune femme soumise à la souffrance est mis en marche également dans *Pelléas et Mélisande*. L'image peut-être la plus cruelle de ce texte est celle où Golaud jaloux de sa femme, la tire par les cheveux et la traîne sur le sol :

*Golaud : Donnez-moi cette main ! - Ah ! vos mains sont trop chaudes... Allez-vous-en ! Votre chair me dégoute !... Ici ! - Il ne s'agit plus de fuir à présent ! - Il la saisit par les cheveux.*

*Vous allez me suivre à genoux ! - À genoux ! - À genoux devant moi ! - Ah ! ah ! vos longs cheveux servent enfin à quelque chose !... À droite et puis à gauche ! - À gauche et puis à droite ! - Absalon ! Absalon ! - En avant ! en arrière ! Jusqu'à terre ! jusqu'à terre ! ... (444).*

La violence y retentit d'autant plus qu'elle éclate subitement dans le silence dans lequel est plongé l'univers du royaume d'Allemonde, dont l'ancien ordre est détruit avec l'apparition de Mélisande. Deux aspects du personnage s'y juxtaposent : le marionnettique et le charnel. On dirait que l'artificiel et l'humain s'entremêlent, en prémonition de la mort ou d'une maladie portée par le personnage<sup>7</sup>. La contorsion douloureuse du corps d'une autre princesse du théâtre maeterlinckien qui se trouve au seuil de la mort, Ursule, se dessine dans le drame *Les Sept Princesses* :

*La reine : Elle aura mal !... Elle aura mal !... Elle ne peut pas dormir ainsi ; ce n'est pas naturel... Je voudrais qu'elle baisse un peu la main. Mon Dieu, mon Dieu, faites donc qu'elle baisse un peu cette petite main ! Son petit bras aura mal si longtemps ! [...] Je ne veux plus la voir dormir ainsi... Je n'ai pas encore vu dormir ainsi... ce n'est pas un bon signe... Ce n'est pas un bon signe ! Elle ne pourra plus remuer la main... (368).*

Les princesses avec des mains tordues, tirées par les cheveux, étranglées avec un lacet créent un répertoire inquiétant de violence pas toujours saisissable qui pourtant marque sa forte présence. Daniel Gerould a bien montré quelques sources d'inspiration de ces images sanglantes du théâtre de Maeterlinck, surtout ses lectures des drames des auteurs anglais de l'époque jacobine, comme John Webster ou John Ford (Gerould, 2011 : 5).

Les trois univers théâtraux des auteurs évoqués s'inscrivent sûrement dans le grand « théâtre de la mort », même si c'est seulement Kantor qui a donné une telle appellation à l'un de ses manifestes théoriques ; son spectacle le plus célèbre, *La Classe Morte*, ainsi que *Wielopole-Wielopole* ont été la réalisation de ce concept. Non seulement les lectures qui ont fasciné les trois auteurs mais également leurs expériences de vie, comme la mort des proches ou les maladies graves, de telles « répétitions générales » de la disparition finale, ont fortement marqué l'œuvre de Kantor, de Ghelderode et de Maeterlinck. La figure artificielle paraît un modèle

parfait pour le point de repère de ces théâtres, un être blasphématoire, entre la vie terrestre et l'au-delà.

## Bibliographie

Beyen, R. 1987. *Introduction*. In : idem, *Bibliographie de Michel de Ghelderode*. Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises.

Czerska, K. 2019. « Kantor a Ghelderode ». *Teatr*, n° 7-8, p. 61-65. (a)

Czerska, K. 2014. « La photographie de Wielopole Skrzyńskie ». *European Drama and Performance Studies (Le document iconographique dans son contexte : le hors-champ des images du spectacle)*, sous la direction d'A. Folco et J.-Y. Vialleton, Classiques Garnier, n° 3, p. 253-264.

Czerska, K. 2019. *Tadeusz Kantor i Maurice Maeterlinck. Dramaturgie istnienia*. Cracovie: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. (b)

Czerska, K. 2018. « Tintagiles selon Tadeusz Kantor : des légendes aux marionnettes ». *Confluências (Un Vase clos para son immensité même. Mélanges francophones sur l'œuvre de Maeterlinck)*, dir. M. De Jesus Cabral, C. Robalo Cordeiro, n° 22, p. 173-182.

Gerould, D. 2011. *An opening on the unknown and unknowable*. In: *A Maeterlinck Reader. Plays, Poems, Short Fiction, Aphorisms, and Essays by Maurice Maeterlinck*, edited and translated by D. Willinger and D. Gerould, New York: Peter Lang.

Ghelderode, M. de. 1953. *Théâtre III*. Paris : Gallimard.

Kantor, T. 1995. *Agence de location de chers disparus*. In : idem, *Le Théâtre de la Mort*, textes réunis et présentés par D. Bablet. Lausanne : L'Âge d'homme.

Kantor, T. 2015. *Rozmowa/Conversation*, texte original M. Porębski, traduction K. Joucaviel, commentaire K. Pleśniarowicz. Toulouse : Presses Universitaires du Midi.

Maeterlinck M. 2010. *Œuvres II. Théâtre*, tome 1, édition établie et présentée par P. Gorceix, Bruxelles : André Versaille éditeur.

Piret, P. 2002. *Postérité de la révolution dramaturgique maeterlinckienne*. In *Présence/absence de Maurice Maeterlinck*, colloque de Cerisy 2-9 septembre 2000, actes publiés sous la direction de M. Quaghebeur, Bruxelles : Archives & Musée de la Littérature.

Quaghebeur, M. 2003. *Lecture. Le dramaturge, le vieil empereur et le grand bouffon*. In : Michel de Ghelderode, *Le soleil se couche, L'École des bouffons*, lecture de M. Quaghebeur, Bruxelles : Labor.

Saraczyńska-Laroche, M. 2011, « Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art ». *Agôn*, n°4, [En ligne] : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2060> [consulté le 30 juin 2014].

## Notes

1. À ma connaissance, il existe un texte qui traite exclusivement du sujet des filiations entre les deux auteurs, tout en restant un article de caractère introductif : « Kantor a Ghelderode ».

2. Marc Quaghebeur décrit *L'École des bouffons* comme un « testament dramaturgique qui proclame et incarne la nécessité d'un théâtre de la cruauté » (Quaghebeur, 2003 : 132).

3. Kantor même a appelé ses écrits d'une façon qui les rapproche des scénarios : « des partitions des spectacle ».

4. Cela concerne en grande partie la nostalgie ressentie pour la Pologne d'avant-guerre. Il est à noter que la ville natale de Kantor, Wielopole Skrzyńskie (aujourd'hui devenue un village), avant le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, était habitée par une importante communauté juive qui constituait presque la moitié des habitants. C'était souvent le cas en Pologne à l'époque. À ce sujet, voir : « La photographie de Wielopole Skrzyńskie ».

5. Au sujet des « bio-objets » kantoriens, voir : « Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art ».

6. Dans un autre spectacle de Tadeusz Kantor *Qu'ils créent les artistes* (la première en 1985), on retrouve également une réécriture, consciente ou pas, des drames de Ghelderode, mais cela constitue le sujet pour une autre étude. D'ailleurs, la question des filiations entre ces deux œuvres théâtrales demande toujours à être analysée d'une manière complexe.

7. Tel est aussi le cas de Tintagiles ; la physiologie entre en interaction avec l'inertie du corps marionnettique, voir : « Tintagiles selon Tadeusz Kantor : des légendes aux marionnettes ».